

## ДУХОВНЫЙ МИР УРАЛЬСКОЙ ИКОНЫ

*Вашему вниманию предлагается статья «Духовный мир Уральской иконы», входящая в золотой фонд кафедры религиоведения УрФУ. Статья была опубликована в Литературно-художественном альманахе «Ласточки». – Екатеринбург, 2001.*

Уральская икона – наименее известная страница в истории развития русской художественной культуры XVI–XX вв. Сама мысль о существовании иконописной школы на Урале полтора-два десятилетия назад показалась бы многим просто нелепой.

В искусствознании еще недавно утверждалось, что иконопись кончается в XVI в., все, что потом – уже вырождение древнего искусства. Известный историк искусства В. Н. Лазарев писал: «Золотым веком иконописи были XIV и XV столетия, после которых быстро наступил упадок... Икона в дальнейшем перестала быть эстетической ценностью, оставалась лишь предметом религиозного культа».

Другой крупнейший знаток древнерусского искусства, М. В. Алпатов, тоже довольно сурово оценивал художественный уровень иконописания XVI–XVII вв., а далее, в XVIII в., иконопись, по мнению М. В. Алпатова «не нашла в себе силы передать светскому искусству традиции прошлого. Она стала приобретать черты ремесла. Творческое начало сохранилось только в народной среде, в глуши, на периферии, в крестьянских иконах, похожих на лубки... Но это уже не было большое искусство».

Более тщательное изучение иконописи XVII в. открыло ее эстетическую выразительность, ее высокую художественность. Честь открытия этой иконописи принадлежит В. Г. Брюсовой, автору ряда монографий о русской иконописи XVII в. Оценка позднего иконописания здесь совсем иная, чем в работах В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова: «Среди произведений иконописи XVII в. немало таких, что послужат украшением экспозиции любого музея у нас и за рубежом». И далее: «Иконопись XVII в. принадлежит к крупному явлению «большого стиля» древнерусского искусства».

Так В. Г. Брюсова преодолевает односторонность оценок иконописания XVII в. В отношении икон XVIII–XIX вв., не говоря уже об иконах XX в., переоценка произошла только в самое последнее время – в связи с открытием выставки «Русская икона за 800 лет», посвященной 1000-летию русской церкви. Но и здесь признание ограничено довольно узким кругом икон, писанных в основном в центре России. Правда, за последнее время появился ряд монографий, статей, каталогов, посвященных позднему иконописанию, в том числе Урала и Сибири.

На основании новых плодотворных исследований, в том числе экспедиционных, можно сделать вывод о том, что иконописание XVIII–XIX и XX вв. отличается художественным богатством, стилистическим многообразием и, несмотря на большое влияние светской академической живописи, стремлением сохранить древние традиции.

Судьбы уральской иконописи теснейшим образом связаны с историей освоения Урала русскими людьми, с судьбой всей России. Во-первых, потому, что одновременно с освоением шла и христианизация народов, населявших Урал: коми, пермяков, вогулов, башкир, татар. Уже во второй половине XIV в. прославился своей миссионерской деятельностью Стефан Пермский, впоследствии канонизированный церковью.

Во-вторых, потому, что и сами русские переселенцы были людьми верующими, а значит, и молящимися. Поэтому, куда бы они ни шли, они обязательно несли с собой иконы, которые могли служить образцом при создании новых произведений.

Успешный поход Ермака открыл новые возможности широкого освоения Сибири и Урала. Основание Тюмени, Тобольска, Верхотурья позволило проложить дорогу из Москвы до Тобольска, ставшего столицей огромного края. Дорога шла через Ярославль, Великий Устюг, Соликамские городки, Верхотурье, которое становится основным перевалочным пунктом по дороге из Москвы в Сибирь. Здесь основывается таможня, строится острог, закладываются мужской, а затем женский монастыри. В 1621 г. создается епископство с центром в Тобольске, что ставит под контроль Московской патриархии всю религиозную жизнь Урала и Сибири.

С этим событием и связано начало иконописания в Сибири (напомним, что в это время к Сибири относили и всю территорию Урала). Уже первый тобольский архиепископ (впоследствии митрополит) Киприан привез с собой двух иконописцев, по-видимому, из Новгорода, откуда сам был переведен в Тобольск. Несколько позднее царь Михаил Федорович переселяет в Тобольск иконописцев из Великого Устюга и Соли Вычегодской.

В 20-х гг. XVII в. в столице Сибири появились первые иконописные мастерские. Есть сведения о том, «что в 1620-х годах в Тобольске работали 5 иконописцев, один – в Тюмени и один – в Туринске» (позже, в 1764 г., в Туринске была открыта иконописная мастерская). С середины XVII в. спрос Сибири на иконы полностью удовлетворяется продукцией местных иконописцев.

Вплоть до начала XVIII в. на стиль местных икон оказывала влияние устюжская школа. Это отмечают и сибирская исследовательница иконописи Т. А. Крючкова, и В. Г. Брюсова. Но сказывалось и влияние

строгановских писем, традиции которых воплощал в своем творчестве сольвычегодец Дмитрий Бутусин.

Таким образом, и состав первых иконописцев, и немногие сохранившиеся их произведения (или описания несохранившихся) говорят о том, что в развитии иконописания на Урале большую роль играли традиции Новгорода, Великого Устюга, строгановской школы. В дальнейшем усилилось влияние традиций Москвы и Ярославля. По-видимому, местные иконописцы ориентировались и на те иконы, которые были привезены на Урал и в Сибирь первопереселенцами. История заселения Урала говорит о том, что уже в начале процесса освоения их состав был довольно пестрым: на Урал шли и с севера, и из центра, и даже казаки из южных областей России. Поэтому можно предположить, что на Урале и в Сибири были представлены иконы практически всех местных школ. В дальнейшем положение несколько изменилось.

Иконы XVII в. на Урале и в Сибири, видимо, не отличались высоким качеством. Вот что пишет об этом дореволюционный исследователь: «Иконы сибирского письма по большей части не очень высокой работы: лица в них и даже целые фигуры от толстых слоев красок, наложенных одна на другую, а также и от особого способа выглаживать левкас на свет в виде полурельефов». Объясняется это, видимо, тем, что ехали на Урал в это время отнюдь не лучшие мастера-иконописцы. Положение мало изменилось даже после открытия иконописной школы при Тобольской семинарии. Общий упадок официальной иконописи, вызванный влиянием светской живописи, традиции которой усваивались иконописцами совершенно нетворчески, на основе слепого перенесения в икону объемного письма, колорита, академического рисунка и т.д., сказывался повсюду. Да и уровень академической живописи в начале XVIII в., до основания Академии художеств, был невысоким.

Можно предположить, что именно в скитах около Невьянска и зарождалась своя школа иконописи. После разгрома иконописания, как ни парадоксально, приобрело более легальный характер. Демидовы, Яковлевы, и другие заводчики, сами нуждающиеся в оснащении церкви иконами и стенной живописью, покровительствовали иконописцам, давали им защиту и убежище на своих заводах, прежде всего в Невьянске, затем в Нижнем Тагиле, где во второй половине XVIII в. были созданы свои мастерские.

Сведения о первых иконописцах пока что скудны, хотя благодаря работам В. И. Байдина они значительно пополнились. Мы знаем, что среди приезжих мастеров были переселенцы из Московской, Тульской, Олонецкой, Нижегородской губерний. К 1723 г. приехала

первая партия переселенцев с Керженца. Следовательно, иконописцы могли ориентироваться на достаточно широкий круг традиций, принимая за образец в основном иконопись XVI в., а позднее – XVII в. Появились первые местные учителя. Так, один из первых невянских иконописцев Гавриил (в иночестве Григорий) Коскин (ок. 1725–кон. XVIII в.), родом из вечноотданных Невьянского завода, иконописанию обучался у Петра Федоровича Заверткина (ок. 1689–1768), в иночестве отца Паисия, родом из крепостных-предпринимателей из-под Ярославля. По предположению В. И. Байдина, он прошел школу Московской Оружейной палаты, работал при Оружейной канцелярии в Санкт-Петербурге. После довольно бурных приключений он укрывался в кельях близ Невьянского завода. Именно на уральский период приходится деятельность отца Паисия по подготовке иконописцев. Хотя написанные им самим иконы неизвестны, но о его стиле можно судить по рукописному Толковому Апокалипсису из собрания Уральского университета. Видимо, это был крупный мастер, в творчестве которого, судя по миниатюрам Апокалипсиса и известной нам биографии, слились традиции Ярославля, Москвы, и возможно, некоторые новые веяния Петербурга.

В середине века работал племянник отца Паисия Тимофей Борисович Заверткин (1727–1769) – известный иконописец и публицист. К сожалению, его иконы также неизвестны, хотя С. Дюлонг упоминает одну икону, характеризуя ее как «холодную».

Один из основоположников уральского горнозаводского иконописания можно считать и отца Гурия – Григория Андреевича Перетрутова (Седышева). По мнению В. И. Байдина, «сведения Дюлонга о Г. А. Перетрутове как «царском иконописце»... могут иметь под собой реальные основания».

К концу XVIII в. в Невьянске и Нижнем Тагиле (а возможно, и в других местах) было уже несколько иконописных мастерских, как правило, семейных. Именно в это время началась деятельность самой известной из невянских семей – Богатыревых, которые оказали длительное и весьма плодотворное влияние на невянскую школу иконописи. Первый из Богатыревых, Иван Васильевич, родился около 1750 г. Работала семья до середины XIX в. Вероятно, именно Богатыревы придали невянской живописи новое направление: они ориентировались на московскую и ярославскую иконопись второй половины XVII в., когда в ней складывается особый, необычный для русской иконы стиль – так называемое «русское барокко», с характерными для него пышностью, декоративностью, сложными многофигурными композициями. Школу Богатыревых прошли, по-видимому, не только невянские мастера, но и иконописцы из других городов Урала.

В конце XVIII – начале XIX в. в Невьянске работал крупный мастер Иоанн Анисимов, обладавший своеобразной манерой, тонким чувством цвета.

В 1800 г. правительство ввело так называемое единоверие, в соответствии с которым старообрядцы получили право служить по старым книгам и с соблюдением старых обрядов, но священников они получали от официальной православной церкви и подчинялись Святейшему Синоду. Это ставило их деятельность под контроль правительственных учреждений (каким и был Синод), но зато легализовало их положение и предоставляло им известную свободу от преследований. Единоверие было принято немного старообрядцами, но среди них были и Богатыревы, и представители другой известной с 1798 г. своими талантливыми мастерами семьи – Чернобровиных. Если Богатыревы, по-видимому, приняли единоверие только в силу необходимости и нередко склонялись к тому, что официальная церковь называла «впадением в раскол», то Чернобровины пользовались полным признанием церковных властей и получали значительные заказы и на иконы, и на оформление вновь построенных или реставрируемых храмов. Так, в 1863 г. И. П. Чернобровин выполнил большую работу по поновлению иконостаса Свято-Никольской церкви в поселке Быньги. Фактически один из иконостасов был написан заново и свидетельствует о высоком мастерстве иконописца (работа сохранилась до нашего времени в хорошем состоянии). Е. Ф. Чернобровин был участником Сибирско-Уральской выставки 1887 г. В целом же принятие единоверия благотворно сказалось на деятельности уральских иконописцев, которая приобрела легальный характер, обеспечила их заказами. Невьянск становится своеобразным центром иконописания на Среднему Урале.

Об этом свидетельствует не только влияние невянских мастеров, которое легко обнаруживается при сравнении их икон с иконами из других городов и поселков Урала. Есть прямые указания на то, что в Невьянск приезжали на учебу или своего рода стажировку иконописцы из других мест. Так, в Екатеринбургском музее изобразительных искусств есть икона, подписанная одним из представителей известных староуткинских мастеров Филатовых, но выполненная в Невьянске. Можно предположить, что это был «шедевр», как называлась во времена средневековых цехов работа, выполнявшаяся в качестве экзамена на звание мастера. Тагильские мастера, работавшие в мастерских при Выйском заводе, тоже испытали сильное воздействие Невьянска.

У нас нет точных сведений о том, как были организованы мастерские уральских иконописцев. Но судя по рассказам, которые успел записать Дюлонг, крупные мастерские были организованы так же, как в Палехе.

Известный палехский художник Н. М. Зиновьев в прекрасной книге «Искусство Палеха» писал: «Мастера Палеха работали каждый по своим способностям. Те, кто видели ценность и красоту живописи в древних стилях и работали в этом духе, назывались «старинщиками». Мастера, которые любили живопись и работали с реалистическим уклоном, назывались мастерами фряжского письма – «фряжистами». Были и мастера – специалисты мелочного письма, которые так и назывались «мелочниками»...»

Мелочное письмо – один из видов письма сложных икон. Порой на одной полуторааршинной иконе писалось двенадцать клейм (так называемые двенадцать месяцев). В каждом таком клейме размещалось тридцать фигур святых. Затем еще двенадцать клейм двенадцатых праздников и двенадцать клейм «Страстей».

Например: в центре иконы писалось «Воскресение Христово», а по каймам иконы триста шестьдесят богоматерей. Такие иконы назывались «миньями».

Заметим, что и наши мастера писали иконы мелочного письма, очень сложные по композиции.

«... В палехском иконописном деле издавна существовало распределение труда. Икона писалась несколькими мастерами и проходила длительный процесс изготовления. Он складывался из следующих операций: первая – это распиловка кипарисового кряжа на доски, из которых столяр делал иконную доску того или иного размера. От столяра она переходила к грунтовщику (грунтовальщику), затем лучший мастер-рисовальщик рисовал на иконе по грунту (левкасу) изображение согласно заказу. Затем икона переходила к позолотчику, который золотил фона и венцы. Потом чеканщик чеканил клеймы и венец святого. После этого икона переходила к мастеру доличного письма (или платьечнику), который писал одежду святого и окружающий пейзаж или архитектуру, затем к мастеру-личнику для написания лица святого, его рук, ног и обнаженных частей тела. От личника икона шла к «подписывальщику», который на каждой иконе подписывал имя святого или другой какой-либо текст, соответствующий иконе».

Разумеется, такое разделение труда применялось только в крупных мастерских, в которых работало много мастеров и их учеников. В Невьянске, Нижнем Тагиле и других уральских поселках таких мастерских было немного даже в период расцвета иконописания.

В настоящее время, благодаря архивным изысканиям В. И. Байдина, Н. А. и Ю. А. Гончаровых, материалов экспедиций, и других исследований, известны имена многих иконописцев, работавших в Невьянске, Нижнем Тагиле, Уткинском заводе (Старой Утке) и других городах,

а иногда и небольших селах: это мастер Федор Германов (Ушаков) и его сын Гаврила, К. П. Полетаев (Черноисточинск), С. К. Бураков, М. Л. Челышев, Г. Исаков (Нижний Тагил), Вахрушев, Токарев, Ясников, Безусов, Уткин (оба из Черноисточинска), Малыганов и др. К сожалению, далеко не всегда сохранились или стали известны иконы, написанные этими мастерами. Но отдельные произведения Германова, Челышева, Уткина, обнаруженные нами в ходе экспедиций, говорят об их высоком мастерстве.

Чем же замечательна невянская икона? Почему мы выделяем ее из множества других, писавших иконы в это же время, то есть в XVIII–начале XX в.? Чем она отличается от икон, созданных в монастырских мастерских художниками с академическим образованием и несомненным талантом (о богомазах, вроде тех, что описаны А. М. Горьким, мы не говорим)? Именно верностью, но не слепым следованием традициям древнерусского искусства. В том же XVIII или XIX в. многие художники следовали традициям древнерусского искусства, но при этом они копировали произведения прошлых эпох, и даже искренняя вера не могла придать выразительности этим копиям: в них не было жизни духа. Невьянцы не копировали. Они следовали образцам (в иконе это обязательно), но воплощали свою, а не заимствованную чужую веру, свое видение мира как творения Божьего, свои чувства, свои переживания. Следуя, традициям, они, может быть сами того не замечая, творчески перерабатывали их (вообще традиция – это способ освоения опыта предков, а не слепое заимствование). В невянской школе, которая опиралась на традиции многих школ Древней Руси, слилось воедино, образовав нерасторжимый сплав, лучшие черты всех этих школ в их новом видении (ясно же, что человек XIX в. видит икону XVI в. иначе, чем ее современник). Не обращаясь к опыту светской живописи, невянские мастера невольно учитывали его, придав изображениям несколько большую, чем положено по канону, глубину, ликам – чуть большую объемность, формам предметов – тактичную близость к реальности. Особенно отчетливо это видно в пейзаже и архитектурных изображениях. Вместо условных, в природе невозможных лещадок гор (косо срезанные площадки) – привычные глазу уральца смягченные временем увалы, архитектура в стиле барокко или (уже в XIX в., вероятно, под влиянием творчества уральских архитекторов М. П. Малахова и И. И. Свиязева) классицизма.

Но самое главное, самое выразительное в иконе – это лик, и лики на иконах невянских мастеров прекрасны. Просматривается два типа, между которыми есть, однако, мягкие переходы. Первый тип идет, вероятно, от иконописи XVII в., которая была продолжением новгородских традиций. Для этого типа характерны несколько жесткий,



графичный рисунок, резко очерченные нос, рот, подбородок, скулы, глаза с тяжелыми нижними веками, изогнутые брови, морщины на лбу, светлое охрение ликов в белизну.

Второй тип, идущий от великоустюжских традиций, преломленных в ярославской иконописи, уже испытавшей влияние знаменитого иконописца XVII в. Ф. Зубова, более живописен, отличается мягкой моделировкой по овалу, тонкостью, легкостью письма. Темный охряной лик оживлен белыми движками, то плотными, то прозрачными.

Рисунок лучших невянянских икон поражает своим изяществом, пластичностью. Особенно хорошо это видно в тех местах, где красочный слой так сильно потерт, что обнажается графья.

Удивительно мастерство в работе над цветом. Говоря о цвете икон, мы используем термин «полихромия», многоцветие, как было отмечено ранее. Иконы невянянских мастеров именно полихромны. Их цветовое решение определяется не только символическим значением цвета, но и конкретной художественной задачей, которую решает иконописец в данной иконе. Общим является, пожалуй, только звучность и чистота цвета. В богатых, дорогих иконах широко используются золотой фон, золотые нимбы, вообще письмо по золоту. Но золото всегда находится в гармонии с основным цветовым решением. Кроме того, нужно помнить «многомысленное» значение золота, которое символизировало Христа, божественный свет, солнце, власть, чистоту помыслов, победное сияние добра. Золотой ассист соединял фигуры с фоном, придавал иконе единство – не только цветовое, но и духовное, идейное: создавался единый образ мира, в который органически вписывался человек как творение Божие.

И вот все это вместе взятое: золото, синева рек, зелень лесов и трав, чистые тона одежд, то киноварных, то вишневых, то зеленых, то синих, прописанных золотым ассистом или покрытых травным орнаментом и цветами (цвет и тон обусловлены не только их символическим значением, но и чувством гармонии) – создает своего рода цветовую симфонию, в которой звучат красота мира и любовь к нему человека, любовь Божества к своему созданию.

Это не значит, что трагизм человеческого бытия прошел мимо внимания невянянских иконописцев. Конечно, нет. Испытавшие гонения властей, гнет феодалов и промышленников, они хорошо знали трагическую сторону жизни. Но вера, надежда, любовь, которые они умели сохранить в любых испытаниях, рождали оптимизм, преодолевающий скорбь. А. Н. Радищев когда-то сказал: «Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении суть отличительные качества народа российского» – и восклицал: «О, народ, к величию и славе рожденный!»



Добавим сюда доброту, сострадание, готовность умереть «за други своя» – и мы получим народный идеал, который был выражен в иконописи.

Вспомним, что профессиональная живопись в прошлом веке была недоступна народу, особенно в провинции, несмотря на деятельность передвижников. Уральским мастерам и крестьянам оставались неведомыми шедевры Федотова, Репина, Сурикова. Иконопись оставалась почти единственным видом изобразительного искусства, который был доступен широким массам. Именно в иконе народ искал и выражал свои идеалы, свои представления об истине, добре и красоте. Невьянская икона воплотила этот идеал с максимальной полнотой. И сейчас, вглядываясь в прекрасные лики Спасителя, Богоматери, Николая Чудотворца, в трогательное повествование о спасении святым Георгием царевны, обреченной стать жертвой страшного змея, мы постигаем душу народа, его веру, надежду и любовь.

Со второй половины XIX в. академическое письмо стало преобладающим в работе как монастырских, так и частных мастерских, число которых постепенно множится как в Екатеринбурге, так и других городах Урала. Причем различия в манере письма практически не ощутимы. Более того, стирается разница между иконами, писанными в центре России и в крупных городах провинции. Изучение икон конца XIX–начала XX в. в музеях и церквях Урала и центральных музеях показало их практическую неразличимость. Лишь штампы мастерской на тыльной стороне иконы, а иногда особенности орнамента на полях или фоне икон могут служить различительными признаками. Это свидетельствует, с одной стороны, о выравнивании мастерства, с другой – о преобладании стандарта, штампа, о стереотипности, а значит, утрате творческого отношения к иконописанию.

На Среднем Урале наиболее значительные мастерские были в Екатеринбургском Новотихвинском женском монастыре и Верхотурском Никольском мужском. В последнем сложилась весьма популярная иконография Симеона Верхотурского, получившая широкое распространение за пределами не только Верхотурья, но и Урала. Два главных извода – Симеон на фоне уральского пейзажа и Николай Чудотворец и Симеон на фоне Никольского монастыря. Известны и житийные иконы преподобного. Хотя писали здесь, конечно, не только образы Симеона и Николая Чудотворца. Известным иконописцем был Алексей Миронович Сычев.

В Новотихвинском монастыре иконописью и золотым шитьем занимались Нелиодора Невоселова, Поглаида Никулина, Евдокия

Новокрещенова, а руководила иконописными мастерскими настоятельница Магдалина, в миру Мария Анатольевна Неустроева.

Наиболее подробные сведения о светских мастерских дают рекламные объявления, помещенные в периодических изданиях. Самыми крупными в Екатеринбурге были мастерские П. О. Кожевникова и Н. Г. Старикова. Более скромные мастерские содержали Лазарев, Корасов, Евдокимов, Зубицкий, Павлов и другие мастера. На нескольких иконах есть штампы мастерской Кожевникова. Существовала она в Екатеринбурге с 1862 г.

Здесь писались на заказ не только отдельные иконы, но и целые иконостасы. В Тобольских епархиальных ведомостях содержатся описания и оценка работ иконописцев мастерской Кожевникова в деревне Утешевой Градо-Тюменского прихода: «прекрасный дубовый иконостас с художественно выразительной живописью, приготовленный в г. Екатеринбурге, в иконостасной и живописной мастерской Кожевникова. Иконостас Утешевской церкви в семь звеньев, двухъярусный, увенчан тремя крестами средней величины с двумя клиросами (с пересылкой и упаковкой стоит 1000 рублей)».

Вероятно, мастерская Кожевникова имела монополию на крупные работы в г. Екатеринбурге и других городах Урала.

Известны были на Урале пермская мастерская Харитонова и томская Панкрышева.

Чаще всего иконы писались на досках из традиционного материала – липы. Доски применялись самые разнообразные, изготовлялись без ковчега, покрывались меловым левкасом – очень тонким. Писали иконы жидкими красками: лессировками и плавами, смешивая темпера и масло, или полностью маслом.

Использование масляной краски в иконописи XIX в. особенно обусловлено тяготением иконописцев к объемности изображения, что объясняется, прежде всего, влиянием на иконопись академической живописи. Академическое письмо, несомненно, оказало воздействие и на екатеринбургскую иконопись. Это заметно по объемной моделировке ликов в большей или меньшей степени на разных иконах. Однако светотеневая моделировка используется мастерами, как правило, очень тактично. Иконописцы сохраняют границы между традиционно плоскостным письмом и академической «живописностью», объемностью. Но встречаются иконы, где светотеневая моделировка уничтожает традиции плоскостного письма. Вводится многоплановость, в некоторых случаях можно видеть попытку использовать законы воздушной перспективы. В этом тоже сказалось прямое влияние академизма. Характер

светотеневой моделировки соответствует характеру моделировки икон.

Колорит икон традиционен. В основном используются кино-варный, синий, голубой, зеленый, белый, коричневые цвета, охра, нередко в сочетании с золотым ассистом. Глухой, плотный, близкий к эмали цвет хорошо гармонирует со вставками живописью «под эмаль» по полям иконы. В большинстве рассматриваемых икон локальность цвета исчезает, применяется тоновая проработка ликов и одежд святых, появляются цветовые рефлексy.

Для большинства икон характерен золотой фон со штампованным по левкасу или чеканным орнаментом – либо растительным, либо геометрическим. Редко используется гладкий золотой фон. Все чаще пишется голубой фон. Есть среди наших икон и такие, где святые изображены на фоне пейзажа. Используются иконописцами разнообразные архитектурные мотивы. Позем (пол) чаще всего пишется плиточный. Поля икон, как правило, орнаментированы. Здесь часто используются вставки живописью, имитирующей эмаль. Цвета «эмалевых» вставок гармонируют с колоритом одежд святых. Это яркие красный, розовый, зеленый, синий, голубой цвета. Такими же живописными вставками под эмаль украшаются нимбы. Особенно обильно обычно декорированы углы икон. Это придает иконе нарядный и торжественный вид. Заметим, что перегородчатые эмали встречаются на драгоценных окладах русских икон с XVI в. В XIX – начале XX в. эмаль часто заменяется живописью, ее имитирующей.

Отметим, что орнаментальное оформление средников икон и их полей появляется в России во второй половине XVI в. Самой ранней иконой, пол которой покрыты вызолоченным левкасом срезным и чеканным узором, имитирующим басму, является икона 1568 г., выполненная художников Дионисием Тринковым для церкви Ильи Пророка в Вологде. Правда, иконы с незначительным количеством украшений, выполненных чеканом по золоченому левкасу, встречаются в домонгольский период. На Урале подобные иконы появились только в XIX в. Рельефные левкасы наиболее характерны для произведений украинских, белорусских художников, испытавших влияние западноевропейского искусства. Возможно, их традиции и восприняли русские иконописцы. А рисунки орнаментов штампов и чеканов для поля и фона, вероятно, были заимствованы из басменных серебряных и чеканных окладов, которые известны с XII в.

Композиционно исследуемые иконы можно разделить на одно-, двух- и трехфигурные иконы чтимых святых и богоматери и многофигурные сюжетные. Последние встречаются редко. Это

в основном «праздники». В построении композиции икон, где влияние академизма проявляется так сильно, что икона становится похожей на картину, важную роль играет линейная перспектива. Однако композиции и в этом случае просты. Все более популярным становятся новые сюжеты — «Христос в темнице», «Моление о чаше». Решаются они обычно как живописные картины.

Это был последний период развития иконописи, кончившийся в 20-е гг. К 30-м гг. XX в. иконописание на Урале полностью прекращается.

Сама же икона пережила нелегкую судьбу. В период массовой борьбы с религией и церковью она воспринималась исключительно как предмет культа. При закрытии церквей и часовен лишь немногие иконы передавались в музеи, большинство или уничтожалось, или выбрасывалось, или растаскивалось верующими по домам. Далеко не всегда иконы хранились, как следует. Парадоксально, но иногда именно почитание икон вело к их уничтожению. Не умея осторожно, не повредив красочного слоя, снять потемневшую олифу, копать от свечей и лампад, иконы мыли и чистили иной раз зубным порошком, а порой и речным песочком, постепенно стирая самое изображение. Особенно доставалось ликам, о есть самому ценному элементу иконы. И сколько сейчас по церквям и домам хранится икон со стертыми ликами! Бывало и хуже: неудовлетворенные состоянием иконы верующие отдавали ее для «поновления» не мастерам-реставраторам, которых просто-напросто и не было нигде, кроме как в крупных центрах, а в руки безграмотных ремесленников, чуть ли не маляров, и они, не умея реставрировать, покрывали потемневшее изображение масляной краской. Часто писалось новое изображение, совершенно безграмотное с точки зрения подлинной иконописи.

И только в последние годы иконы стали предметом почитания и научного изучения. Но с их реставрацией до сих пор дело обстоит очень не просто. Центральные реставрационные мастерские не успевают реставрировать даже иконы XII–XV в., до икон более поздних руки не доходят. На местах же, даже в Екатеринбурге и Перми, профессионалов-реставраторов пока еще мало. Сейчас, когда открыта уральская школа иконописи, со всей остротой встает вопрос и о создании реставрационных мастерских.

Возможность спасти иконы, сделать их красоту достоянием народа, еще одним свидетельством того, что Урал был краем не только талантливых мастеровых, но и не менее талантливых художников, выразивших в своем творчестве народный идеал, народные представления о красоте мира и человека, нужно использовать сейчас, помня о том, что каждый год приносит невосполнимые потери.